

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Институт философии

Кафедра культурологии, философии культуры и эстетики

РОМАЩЕНКО Леонид Викторович

«Эстетизация насилия в кино»

Выпускная бакалаврская работа  
по направлению 030100 “Философия”

Научный руководитель:

к.филос.н, доц. А. Е. Радеев

---

Рецензент:

Художилев М.Ю.,  
исполнительный директор,  
ООО «Мануций»

---

Санкт-Петербург

2016

## Оглавление

<b>Введение .....</b>	<b>3</b>
<b>Глава 1. Понятие насилия в философии .....</b>	<b>6</b>
<i>Насилие как философская категория .....</i>	<i>6</i>
<i>Критика насилия у В.Беньямина .....</i>	<i>9</i>
<i>Философия К.Маркса и Ф.Энгельса в контексте теории насилия .....</i>	<i>11</i>
<i>Парадоксальность насилия Х.Арендт .....</i>	<i>15</i>
<i>Исследование насилия в психологии и психоанализе .....</i>	<i>17</i>
<i>Классический фрейдизм.....</i>	<i>18</i>
<i>Градация насилия у Э.Фромма .....</i>	<i>19</i>
<b>Глава 2. Эстетика насилия: основные черты .....</b>	<b>23</b>
<i>Эстетизация как инструмент построения картины мира .....</i>	<i>23</i>
<i>Феномен экранного насилия.....</i>	<i>29</i>
<b>Глава 3. Эстетизация насилия: случай «Трилогии мести» и трилогии «Матрица».....</b>	<b>35</b>
<i><u>Две трилогии: между насилием и эстетикой.....</u></i>	<i><u>33</u></i>
<i>Сравнительная характеристика экранного насилия в двух трилогиях .....</i>	<i>37</i>
<b>Заключение.....</b>	<b>45</b>
<b>Список использованной литературы.....</b>	<b>47</b>

## Введение

Насилие присутствует в обществе и культуре человека с давних времен. Многие социальные антропологи, культурологи и философы даже утверждают, что сама природа человеческой культуры насильственна – об этом можно вспомнить и Т. Гоббса с его принципом «*homo homini lupus est*», и С. Пинкера с его идеей спада уровня насилия, и многих других.

Объектом исследования данной работы не является феномен насилия в целом; в цели работы не входит выработка понятия насилия. Насилие здесь берется в понятиях, выработанных предыдущей традицией культурологии, психологии и истории философии. Главная же цель представленной работы – выявить взаимосвязь между осмыслением феномена насилия в культуре и его экранными проявлениями, а также эстетизацией общества в целом.

В первой главе затрагивается тема философского понимания феномена насилия в исторической перспективе, представляются интерпретации таких философов как К.Маркс, З.Фрейд, Э.Фромм и другие. На основе интерпретации текстов вышеуказанных философов создается ограниченная перспектива насилия в истории философии, культурологии, социальной антропологии и психологии.

Во второй главе исследование ориентируется на эстетику и рассматривается динамика понимания эстетического в целом и феномена эстетизации насилия в частности.

Третья глава обращается непосредственно к кино. В качестве киноматериала были выбраны две трилогии: «Матрица» братьев Вачовски и «Трилогия о мести» Пак Чхан Ука; обоснование выбора дано в начале третьей главы. Анализу подвергаются персонажи, сюжет, атмосфера и некоторые кинематографические приемы, использованные режиссерами для изображения экранного насилия.

Следует отличать оригинальный киноведческий анализ от исследования, проведенного в данной работе. Обе трилогии здесь рассматриваются как культурные события, содержащие в себе экспликации экранного насилия. Однако выводы, следующие из проведенного анализа, свидетельствуют не только об изменениях внутри самого кинематографа образа насилия, но и о значимости феномена экранного насилия по отношению к процессам, происходящим в современном обществе.

Рассмотрение феномена экранного насилия – популярная тема как в философии постмодерна, так и в теории и истории кино, и спектр позиций в этой теме чуть ли не богаче классических теорий философии на тему насилия в общем.

Большинство исследований на выбранную тему написаны англо-американскими исследователями, в основном из США. Однако и среди русскоязычных исследователей есть ряд примечательных работ.

Восьмой выпуск журнала «Искусства кино» за 1998 год частично посвящен тематике экранного насилия. В оригинальной статье З. Абдуллаевой «Непрерывность насилия» и её переводе «Запрещать ли жестокие фильмы?» О. Монжена раскрывается динамика экранного насилия и её взаимоотношение с обществом. Сферы экранного насилия и социальная сфера зрителя в ней разделены, кино носит характер чистого искусства. Однако интересен подход Абдуллаевой к теме кинопроизводства насилия в контексте «подглядывающего», сходного с разворотом данной проблемы у Жижека в «Киногиде извращенца». Разница между «подглядывающим» у Абдуллаевой и Жижека состоит в наделении этим свойством режиссера и зрителя соответственно. Кино само по себе оказывается в этой связи замочной скважиной, через которую режиссер смотрит на зрителя, а зритель на режиссера. Позиция режиссерского «подглядывающего» насилия, отмеченная у Абдуллаевой перекликается с «насилием камеры» В. А. Подорога: камера становится для режиссера орудием схватывания мира в кадре и способом перенесения зрителя в ситуацию насилия.

Иной разворот насилия получает в анализе «Занятных игр» М. Ханеке проведенный А.Плаховым в статье «Наш ответ Тарантино». В нем рассматривается феномен бессмысленного насилия на экране, его провокативной сущности, и шокирующего элемента невозстановленной справедливости.

Широта и привлекательность дискурса экранного насилия даже в рамках русского языка порождает множество подходов к вопросу. Так, в частности, Д. А. Рейнгач в своей диссертации на тему «Феномен насилия в современном искусстве» затрагивает вопросы соотношения и необходимости насилия и массового кино; а совместная статья-диалог О.Зинцова, И.Кушнаревой и Е.Гусятинского во все том же «Искусстве кино» представляет собой рассмотрение экранного насилия в психоаналитических терминах инцеста и табу и лакановского Другого.

Более тщательно и обширно подходят к вопросу эстетики насилия в зарубежной литературе. Одним из наиболее знаковых в этом контексте является труд Дж. Кендрика «Голливудское кровопролитие: Насилие американского кино 1980-х», посвященный изменению в визуализации насилия на американских киноэкранах 80-х по сравнению с ситуацией 70-х. В этой работе

центральной становится фигура героя, которая трансформируется из социального отщепенца и неудачника (в «Таксисте» Скорсезе) в Рэмбо.

Прежде чем перейти к основному тексту работы, хотелось бы отметить интересную в плане истории кинематографа работу Ст.Принса «Дикое кино: Сэм Пекинпа и расцвет ультранасилия в фильмах», (надо дать название в переводе, а не оригинальное), раскрывающую истоки «насильственного кино» в Америке, связанные с такой культовой фигурой как режиссер С.Пекинпа («Смертельные попутчики», «Дикая банда»). В этом исследовании анализируются художественные приемы изображения насилия, которыми пользовались пионеры жанра, и те культурные связи, к которым отсылают нынешние способы эстетизации насилия к вариантам прошлого.

Данный список работ не претендует на универсальность и всеобщность. Все и каждая в отдельности из них претендуют на собственный «вход» в эстетику экранного насилия. Подход же, представленный в данной работе, претендует на установление связи между экранным насилием, кино и новым зрителем в сфере как психологической, так и в социальной. Экранное насилие в таком случае оказывается своего рода медиатором и диагнозом культуры постпостмодерна, в характерности и специфике его эстетизации проявляется особенность «нового зрителя» под категорию которого попадает каждый элемент тотально эстетизированного общества. Кино, а следом и продуцируемое им насилие пронизывает собою связи общества, одновременно служа и их репрезентацией, и их катализатором / ингибитором.

## Глава 1. Понятие насилия в философии

### 1. *Насилие как философская категория*

Обыденная интерпретация такого понятия как *насилие*, носит ярко выраженный негативный оттенок. Однако подход к насилию как к феномену, выход за рамки понимания насилия в форме акта открывает обширное поле для формирования базы интерпретации данного феномена. Как и многие феномены философии, он не однороден. Разнообразие оценок этого простого и сложного в одно и то же время понятия, обнаруживает себя в сверхточных определениях юридического языка, так и в расплывчатых описаниях в философии пост- и постпостмодерна.

Разворачивая рассуждение о экспликации насилия в кино в целом и у отдельных режиссеров в частности, а также о том, насколько различия в данных экспликациях существенны и есть ли они вообще, следует прежде всего укоренить главенствующее понятие в некотором общепhilosophическом контексте, сложившемся в историко-philosophической традиции.

Если попытаться суммировать опыт человеческой истории, то генеральный труд, описывающий весь путь человечества от Неолитической революции до атомного века, можно было бы назвать «История человеческого насилия» или же «Компендиум насилия». Насилие, как волевой акт, выделяется на фоне пассивности ненасилия. Употребляя этот термин, мы имеем ввиду равно как политическое ненасилие в духе Торо, Ганди и Мартина Лютера Кинга, так и в целом мирный уклад жизни человека. Легитимизированный и систематичный или же спонтанный, акт исторического насилия в традиционном понимании воспринимается как «монада» истории, её единичная сущность, из которой складывается общая картина времени. В противовес высказанному выше, можно сказать, что история – это не только и не столько насилие верхов над низами и слабых над сильными, сколько хитросплетение причинно-следственных связей, помноженная на заданные территориально-климатические и антропологические условия. Очевидно, в столкновении этих двух взглядов на историю человечества находит себя гегелевское снятие, особая форма гносеологического синтеза.

Столь заметное место о роли насилия в истории отведено не случайно: насилие – индикатор человечества, его научное и философское осмысление, а точнее – глубина и обширность этого осмысления, являются своеобразным индикатором продвижения человечества «от истока к устью». От сугубо инструментальных понятий, сближающих насилие с движением, через этические

развертки насилия в Новом времени и немецкой классике, мы приходим к всевозможным оценкам насилия в современности: экзистенциальным, политическим, экономическим и т.д. Однако стоит отметить, что более зрелая и взвешенная оценка феномена насилия не отрицает факта наличия этого насилия в реальности.

Если историка занимает некоторая картина последствий единичных актов насилия, а юриста – формальная сторона насилия как акта, то предметом философского рассмотрения должно стать нечто универсальное, «метанасилие», которое должно одновременно и подняться над вышеупомянутыми единичными актами, и вобрать их в себя с заметной долей философской универсализации.

Прежде чем выбирать наиболее удачное определение для перехода к рассмотрению эстетизированного насилия, следует уточнить место насилия в истории философии, с той только оговоркой, что это должен быть не набор явлений насилия, а скорее рассмотрение категории

Более того, обширность и сложность явления насилия заставляют нас ограничиваться в выборе своего инструментария рассмотрения насилия как категории, и некоторые философы, культурологи и антропологи выпадают из нашей исторической перспективы, в то время как их определения насилия будут крайне важны в сфере насилия эстетизированного. К ним, в частности, можно отнести С.Жижека и Р.Жирара.

Более того, пользуясь заданным набором философских концепций насилия, стоит понимать, что есть представления о насилии и само понятие насилия. И то, и другое меняется на протяжении развития философии и науки. В ходе дальнейшего рассмотрения будет произведен анализ именно представлений о насилии в философии, о его применениях, свойствах, источниках и прочем, но при этом стоит осознавать, что существует разница между тем, что понимали под насилием древние греки и их философы, и, к примеру, Маркс; каково европейское смысловое наполнение понятия насилия, и что оно из себя представляет, например, в буддизме.

Определяя, в чем характерные признаки насилия как такового, позволяющие отличать его от прочих волевых актов, можно выстроить своеобразную классификацию. «Анатомия насилия», как и разбор многих других философских категорий, может включать в себя несколько уровней рассмотрения. Однако, вне зависимости от типа дифференциации, который еще предстоит избрать в качестве инструмента рассмотрения эстетизированного насилия в кино, можно усмотреть некоторую общую схему насилия, его метаконструкцию.

А. А. Гусейнов в своей статье «Понятие насилия» пишет: «*Насилие представляет собой такой тип человеческих, общественных отношений, в ходе которого одни индивиды и группы людей подчиняют себе других, узурпируют их свободную волю.*»<sup>1</sup> Таким образом, выявляется родовидовое положение насилия. В первую очередь, оно является субъект-объектным модусом отношений, в котором субъект и объект – люди или группы людей, а точнее – свободные воли этих людей или групп. Иначе говоря, перед нами с неизбежностью вырастает проблема этического характера, проблема средств и целей, о которой подробнее будет сказано позже, при рассмотрении критических позиций немецкого философа XX века В.Беньямина. Насилие не может быть причинено случайно, оно – продукт мотивации, так как мотивация является проводником свободной воли по отношению к несвободной случайности. Направленный акт силы всегда является интенциональным, даже когда интенция замыкается на себе самом и насилие садистски творится ради самого насилия. Вторая составляющая - инструментальная природа, т.е. насилие – всегда средство.

В общем, самое неспецифичное и общее определение насилия могло бы выглядеть так: «Насилие – это осознанный акт применения силы одним человеком, направленный на подавление воли другого человека».

В дальнейшем, начинается спецификация насилия по разным категориям: по объекту, субъекту, характеру, мотивации, и т.д.

Подход философии к насилию можно генерализовать по принципу источника. В данном, безусловно, не универсальном делении насилие продуцируется либо *личностью*, либо *государством*. Но, стоит отметить, что разные отправные точки насильственного акта имеют общее направление своих интенций: объектом становится почти лакановский *Другой*.

Здесь стоит сделать отступление, прежде чем начать изложение позиций философов относительно и психологически-антропологического насилия личности, и правового насилия государства. Насилие – всегда направленно на *Другого*, даже если оно принимает формы мазохизма. В таком случае оно абсолютно выпадает из поля юридической практики и целиком замыкается в психологическом. *Другой* – продукт опосредованности, согласно Лакану, точка вечной устремленности человека, сокрытая ложью, выраженной в сфере *символического*. Но насилие в своих формах превзошедшее первобытную ярость, не выдерживает открытости и

---

<sup>1</sup> Гусейнов А. А. Этика ненасилия // Вопросы философии. 1992. № 3. С. 81.



непосредственности, присущей животному миру. Таким образом, ему необходимы опосредующие элементы. В сфере средств это обычно идеи о справедливости и высшем благе и прочие легитимизирующие практики, в сфере целей – вытеснение объекта насилия в поле *Другого*.

Итак, насилие подразделяется на два типа: государственно-правовое и личностно-психологическое. Эти две формы насилия нельзя отождествить с классическими дуальными категориями философии. Они взаимосвязаны и представляют собой процесс перехода от единичного насилия к *правоустанавливающему* насилию более высокого порядка. Для прояснения различия между двумя уровнями насилия обратимся к труду немецкого философа В.Беньямина «К критике насилия».

## 2. Критика насилия у В.Беньямина

Перед Беньямином стояла задача по разрешению противоречия, заключающегося в том, что наше сознание ориентировано на насилие и само продуцирует его во вне в ежедневных, бытовых формах. Тон противоречия задает стремление к непосредственному, трансцендентальному знанию, в том числе и о характере насилия, которое, в свою очередь, оказывается опосредованно насильственным характером нашего мышления. Стоит отметить, что целью своей работы Беньямин видит именно критику насилия, а не простую проблематизацию. Для разрешения образовавшегося герменевтического противоречия, насилие подразделяется на два типа: правоустанавливающее и правоподдерживающее.

Правоустанавливающее насилие появляется в результате войн, революций и прочих значительных социальных сдвигов, с тем условием что эти действия должны учреждать новое государство, новую народность, новое право, закон и мораль. Как следствие, в обществе появляется то, что мы называем цивилизацией, культурой, миропорядком. В таких формах люди могут сосуществовать без гоббсовской войны всех против всех; отпадает необходимость уничтожать друг друга каким-то распределенным во времени, ритуальным способом, опираясь на культ и миф либо на пришедшие ему на смену право и мораль. Таким образом, насилие вытесняется в высшую иерархию, породив право, ограничивающее индивидуальное насилие. Но дело в том, что государство, по Беньямину, утвердив с помощью насилия право, монополизирует его. Люди лишаются возможности сами совершать насилие: в некоторых простительных случаях (Беньямин

приводит в пример насилие в воспитательных целях<sup>2</sup>) индивид удостоивается только лишь негативной социальной оценки, в других - прямого насилия со стороны государства. Но наихудший по степени тяжести вариант насилия это тот, который сам посягает на правоустановление. Более того, наиболее опасный и сурово наказуемый преступник, взявшийся установить собственное право с помощью насилия, в большинстве случаев мифологизируется, а зачастую и эстетизируется. Примеров таких «больших преступников»<sup>3</sup>, как их называет сам Беньямин, масса в народном сознании: Робин Гуд, Степан Разин, субкоманданте Маркос. Но стоит отметить, что сам автор отказывается от оценочных характеристик «больших преступников»; критический характер работы и убежденный пацифизм не позволяют ему оправдать даже их насилие против насилия.

Продолжением и эволюционной формой правоустанавливающего насилия является насилие правоподдерживающее. Отличает его от предшественника иная форма легитимации и опора на социальные институты. Новый легитимирующий принцип – не преодоление несправедливого насилия *Другого* нашим справедливым насилием, а сохранение действующего социального порядка, доступными методами (зачастую, насильственными). Иначе говоря, правоустанавливающее насилие подавляет равную по статусу, но не по силе волю другого, в то время как правоподдерживающее насилие подавляет частную волю индивида к насилию репрессивными методами и средствами.

Автор так же замечает, что приобретая всеобщность в рамках социальной группы, правоустанавливающее насилие сохраняет на себе отпечаток частности своих акторов. Это выражается в злоупотреблении полицией своими полномочиями и в неизбежном противоречии государственного насилия и частной воли гражданина или группы граждан. Это злоупотребление, так называемая «прибавочная стоимость насилия», обозначает для Беньямина очевидность глубокой порочности самого круга «установление – поддержание» в контексте насилия.

Подводя итог беньяминовской критике насилия, нельзя не упомянуть о том разрешении, которое он предлагает для сложившейся ситуации. Он противопоставляет насильственному дискурсу метафизическое понятие чистого, «божественного» насилия и аналитику чистых ненасильственных средств разрешения конфликтов. В человеческом эквиваленте они выражаются в форме беседы и пролетарской забастовки.

---

<sup>2</sup> Benjamin W. Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze. Сокращенный перевод И. Чубарова, W Suhrkamp Verlag. 1965. С. 117.

<sup>3</sup> Там же. С.118-120.

Стоит, однако отметить, что философия Бенямина эволюционировала со временем, и от ранних представлений, высказанных в «К критике насилия» (1921 г.), он перешёл к несколько более деполитизированным представлениям периода «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936 г.). В поздний период он переключил внимание на возможность опоры на дорациональные слои миметического опыта и соответствующего ему поэтического и диалектического выражения в языке.

Ценность насилия, по Бенямину, в контексте эстетики заключается в двух моментах: созданной градации насилия и фигуре «большого преступника». Однако, прежде чем перейти к эстетике насилия, и её интерпретациям в киноискусстве, стоит отметить ещё ряд мыслителей, непосредственно или опосредованно высказывавшихся о насилии.

Строки Бенямина про «пролетарскую забастовку»<sup>4</sup> обозначили важную тенденцию в контексте философского разбора проблемы насилия. Дискурс власти, существовавший с момента зарождения самого властного института, с переменным успехом пользовался легитимациями разных форм. Одной из первых подобных форм было право сильного, наиболее витальный и понятный способ обретения и удержания власти. Со временем, опции силы понадобилась эффективная маскировка, которая отделяла бы силу правящего от силы подданного, так как право сильного не налагает на своего обладателя никаких сверхприродных обязательств при своем предъявлении.

Способы скрытой легитимации силы были разнообразны. Долгое время верховная власть вытесняла свое насилие в сферу сверхразумного, действуя от лица бога или богов. С потерей позиций в интеллектуальной сфере, при отсутствии новых аргументов «за», религиозные концепции превратились в идеологические, которые (хотя по утверждению С.Жижека мы живем в постидеологическом мире) действуют и сейчас. Иначе говоря, власть, ставящая высшей целью сохранение себя в формах монополии на насилие, должна была адаптироваться под вызовы времени. Одним из поворотных моментов в конфронтации низов и верхов в интеллектуальном плане стало появление марксизма, как вызова не частным случаям государственного насилия, а оппозиции к репрессивному характеру государства в целом.

### *Философия К.Маркса и Ф.Энгельса в контексте теории насилия*

---

<sup>4</sup> Там же. С. 120

В аутентичной философии марксизма насилие, как категория, занимает двойное место. В самом общем рассмотрении, оно оказывается точкой схождения революционных практик и буржуазно-капиталистической практики угнетения, а точнее – охранения угнетения. Говоря иначе, если брать философию К.Маркса как вещь в себе, рассматривать её феноменальный срез, то насилие оказывается в нем той связующей, которая сближает настоящее господствующего класса с будущим класса пролетариев. Сам же Маркс и его соратник Энгельс таких прокламаций не выдвигали, но, тем не менее, уделили значительное место, как критике, так и теории насилия в своих трудах.

Какова же главная заслуга марксизма в деле разработки понятия насилия? Значительных моментов здесь два, и оба нуждаются в пояснении.

Первая заслуга по отношению к истории философии – это *десакрализация* насилия. Марксу, особенно раннего периода, в целом удалась программа десакрализации, выведения интеллектуальных категорий из сферы священного в пространство, которое декларировалось как реальное. Основное методологическое требование марксизма – укорениться в реальности, отвергнуть идеализм и метафизику.

Оправдание мирского насилия послежизненным блаженством вкупе со смирением и всепрощением попадают под критику Маркса и Энгельса за одно с критикой христианства в целом: христианская религия обладает у Маркса и Энгельса рядом предикатов, идущих параллельно с ницшеанским ресентиментом. Однако, стоит различать, что для авторов «Манифеста коммунистической партии», религия была скорее институтом, канализирующим колоссальную энергию насилия масс (которая возникла и продолжает в ответ на насилие господ) в мирные формы, путем метафизического обмана, в то время как ницшеанские «Антихрист» и «Так говорил Заратустра» скорее указывают на персонализированное в отдельном индивиде столкновение морали господ с христианской моралью рабов. Главное же сходство в отношении христианской религии и насилия, здесь в церковном методе вытеснения из человека права на насилие без применения репрессивного аппарата.

Итак, десакрализация насилия в марксистско-энгельсовой философии продвигается в ключе выведения вышеуказанной философской категории из под ведения теологии. В таком случае, возникает соблазн возвести насилие в конституирующий принцип человеческих отношений, что было проделано ранее Гоббсом и Локком в концепции войны всех против всех, которая выступал первородным, основополагающим концептом человеческих взаимоотношений в рамках социума.

Нечто подобное по отношению к насилию в контексте истории представил современник Маркса и Энгельса Е.Дюринг. Критика его концепции и научных подходов была столь обширна и структурирована, что вылилась в отдельный труд Энгельса под названием «Анти-Дюринг». Именно в этой критике и заключается вторая заслуга аутентичного марксизма по отношению к теории марксизма. Она состоит в следующем.

На первый взгляд, вся история человечества состоит из непрерывных войн между племенами, городами, государствами и прочими общественными формациями. Империи рушатся, на их месте возникают новые, которые после некоторого количества лет уже сами отходят в прошлое под гнётом более сильных обществ. В концептуальном, внеисторическом контексте, это мнение относительно насильственной природы человеческих отношений нашло свое место в социальном дарвинизме Г.Спенсера. Иначе говоря, насилие определяется как движущая сила истории, её катализатор. Подобная позиция последовательно критикуется философией марксизма.

Как и многие другие категории философии, Маркс с Энгельсом смещают акценты в рассмотрении насилия в сторону материалистического понимания и объяснения истории. Так, в «Анти-Дюринге» Энгельс писал: «В дюринговской достойной осуждения истории господствует насилие. В действительном же, в поступательном историческом движении господствуют материальные достижения, которые сохраняются»<sup>5</sup>.

Причина насилия усматривается Энгельсом в необходимости присвоения продуктов чужого труда и чужой рабочей силы. Но оно не является главенствующим и определяющим принципом. Насилию отводится инструментальная роль, одного из факторов в изменении потребления продуктов. Но оно не может изменить сам способ производства, в развитии которого марксизм усматривает актуальное развитие истории. Насилие, по словам Ф.Энгельса, было не способно превратить работу порабощенного крестьянина в работу наемного работника, кроме тех случаев, когда для этого существовали необходимые условия, и если форма подневольной работы становилась препятствием для развития производства.

Однако, Энгельс подчеркивал, что насилие играет значительную роль в сохранении достигнутого развитием общественных отношений порядка. Оно (насилие) принимает охранительные формы и называется государством. Но тезис об органическом единстве государства и насилия, выдвигаемый Дюрингом не объясняет многообразия политических форм как в

---

<sup>5</sup> Энгельс Ф. Анти-Дюринг 1878 // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 14. М.-Л.: Соцэкгиз, 1931. С. 365.

«горизонтальном» (т.е. едином по времени, но различном по территориальному признаку) рассмотрении государств, так и в «вертикальном». Иначе говоря, все историческое многообразие (от древнегреческих полисов до современной Энгельсу Британской империи) имеет под собой нерушимый принцип насилия, который, в свою очередь, этого разнообразия объяснить не может.

Истинное положение насилия в истории и экономике поясняется марксизмом с позиций материализма и экономической теории. В зачаточных состояниях общества, у так называемых варварских народов, военное насилие было «регулярной формой отношений», инструментом совершенствования примитивных способов производства, пополняемое грабежом трофеев. Из этих примитивных отношений, под влиянием развития средств производства появляются новые, более сложные экономические формы.

Основную идею о репрессивном насилии в философии Маркса и Энгельса можно выразить в нескольких тезисах.

Насилие – это в первую и главную очередь инструмент сохранения заинтересованными властными структурами действующего экономического порядка. Затем, насилие, в том числе и в формах присвоения собственности, вторично по отношению к самим принципам формирования присваиваемой собственности. И, наконец, насилие политическое всегда укоренено в экономических отношениях, ими определяется, ими же и подпитывается.

Экономическая теория насилия интересна для тонких слоев эстетизированного насилия тем, что оно, после десакрализации, антропологизирует насилие, придает ему неметафизическую и непсихологическую базу, базу общественных отношений.

Отдельно стоит сказать о месте революционного насилия в философии Маркса и Энгельса. При благих намерениях «...преодолеть жестокие и грубые элементы революции и отвратить повторение 9 термидора»<sup>6</sup> марксизм признавал за собой право на свершения социальной революции в том числе и насильственными средствами. Главное отличие и особенность предвещаемой революции будут состоять в отношении к насилию, оно должно будет завершить свое развитие в форме оружия революции и не стать новым инструментом принуждения, средством разграничения господина и угнетенного ввиду отсутствия таковых.

---

<sup>6</sup> Из работы «Отношение буржуазии к пролетариату»

Подводя итоги двойственной, критически-революционной теории насилия в марксизме, хотелось бы обозначить те важные принципы, которые могут стать инструментом рассмотрения насилия в эстетике.

Насилие выводится за пределы сакрального и христианской дихотомии добра и зла. Подобная редукция, еще до Гуссерля, очищает феномен насилия практически до «нулевого насилия» Жижека. В свою очередь, Маркс и Энгельс полагают насилие как инструмент, и форму общественных отношений, которая основывается в противопоставлении классов внутри общества

Завершая обзор общественно-политической развертки феномена насилия в философии, хотелось бы упомянуть теорию насилия крупного мыслителя XX века русского происхождения Х.Арендт.

### *Парадоксальность насилия Х.Арендт*

Технический прогресс, породивший в том числе и проблематику насилия в кино, стал полноправной частью ряда объектов философского рассмотрения в конце XIX – середине XX веков. Технизация, опредмечивание знания в западной культуре достигло колоссальных масштабов, как в бытовой среде потребления, так и в глобальных сферах: войне, устройстве городов и стран, социальных взаимодействиях. Порождённый техникой микромир, равно как и макромир, таким образом вошли в сферу интересов философии.

Труд Арендт «О насилии», обращается в первую очередь к глобальным процессам, осуществляемых на стыке традиционных понятий, которыми оперирует философия и вызовов новой технологической эпохи.

Парадоксальность насилия, а точнее – понимания насилия, вынесенная в заглавие данной части, заключается в попытках человечества восполнить пробел между собственным рациональным пониманием насилия и возросшими до крайнего, иррационального предела, масштабами насилия, которое в потенции может стать всеразрушающим. Речь идёт в первую очередь об оружии массового поражения.

Арендт полемизирует с левой политической мыслью, в традиции которой существует тенденция к отождествлению власти<sup>7</sup> и насилия. Согласно её тексту ««не существовало ни одного правительства, основанного исключительно на средствах насилия», в то время как революционная

---

<sup>7</sup> В первую очередь, государственной.

убежденность леворадикальных мыслителей о сходстве или вообще тождестве насилия и власти порождает накопление государствами средств насилия.

Различие же двух прежде близких вплоть до неразличимости понятий выступает у Арендт в радикальной форме. Власть, в отличие от насилия, не нуждается в оправдании. Политическая власть не должна быть оправданна, но легитимирована. Насилие же способно инструмент универсального уничтожения, и власти в том числе, но оно абсолютно не созидательно. Власть и насилие не только не совместимы, но и противоположны по своей сути. Насилие обнаруживается на месте вакуума власти, или в её уязвимых местах.

Чтобы разрешить возникшие сложности в системе взаимоотношений треугольника «власть-человек-насилие», Арендт вводит еще ряд родственных понятий.

Власть – инструмент коллективного, она всегда принадлежит группе лиц. Индивид, будь то Гитлер или Александр Македонский не обладает властью. Парадоксальное по своей форме и сути заявление разрешается введением позиции *силы*, которая присуща индивиду. И Гитлер, и Македонский – сильные люди, сильные колоссально, и именно благодаря наличию силы они могут оказывать решающее воздействие на осуществление власти в своей социальной группе.

Насилие сходно с силой по своей инструментальной природе, но различно по интенциональной. Для Арендт, политическая потенция актуализации всех сил, заключенных в государстве как «бытии-с-другим» превосходит по уровню организации насилие, как наименее продуктивное средство для политической деятельности. Таким образом, с помощью насилия, Арендт подчеркивает и развоплощает демонизированную фигуру государства, как репрессивной машины. Безусловно, государство не является для неё абсолютным благом. Более того, само понятие государства неоднородно. В примерах наименее достойных форм общественного устройства – тоталитарные государства Европы XX века, в качестве наилучших – греческие города-государства, максимально сближающие отдельных индивидов между собой и власть с народом в целом.

Парадоксальность соотнесения власти и насилия в философии Арендт не отрицает, однако, право на насилие со стороны государства в двух случаях: для защиты и внутреннего порядка. Но, стоит отметить, что постоянное обращение власти к этим двум «приемлемым» формам насилия в лучшем случае затрудняет развитие общества, а в худшем – рушит социальный порядок. Иначе говоря, насилие по отношению к власти вытесняется в сферу внешней войны, столь разрушительной



при нынешних технических средствах, что одна только потенция насилия такого масштаба противоположна власти, как инструменту созидания.

Политическая концепция Х. Арендт о соотношенности власти и насилия оставляет место для дискуссии. Исследованию же эстетической картины насилия, особенно в такой технической сфере, как кинематограф, важен аспект, схожий с марксовыми десакрализацией и деэтизацией насилия: Арендт, с некоторыми оговорками, *деполитизирует* насилие, выводя его не в личную, а с точностью до наоборот, в над-общественную сферу влияния. Таким образом, насилие, укрепленное техническими средствами, доводится до своей крайней точки в макром мире, оно достигает верхней границы.

Но, прежде чем перейти с философской почвы категориального насилия к проекции насилия в эстетику, стоит обратиться к насилию микромира. Данная категория осмысления насильственных практик усматривает корень насилия не в общественных или государственных отношениях, а в глубинных структурах человеческого Я. К этой группе относятся, прежде всего, психологические и психоаналитические концепции насилия.

### *Исследование насилия в психологии и психоанализе*

Переходя ко второй категории насилия, стоит, прежде чем начать излагать концепции конкретных ученых и философов, сделать ряд уточнений.

То понимание насилия, которое можно условно назвать психологическим, является ни в коем случае не противоположностью и не антагонистом насилия общественного. Индивид находится в некотором роде между двух этих видов насилия, которые направлены на человека.

В отношении к несколько более классическим концепциям, рассматривающим насилие извне, психоанализ во всем своем многообразии берётся за внутреннюю, скрытую и, зачастую, неосознанную сторону насилия. Ценность этого подхода в переориентировке, смене вектора агрессии: если раньше человек рассматривался скорее как жертва, то теперь он и жертва и хищник.

Согласно вышесказанному, одно насилие не отменяет насилия другого. Действительно, анализ мотиваций агрессора не исключает наличие внешней, репрессивной агрессии, а в некоторых случаях даже усматривает связь, при которой внешняя агрессия общества конденсируется в индивидуальной агрессии человека.

Прежде чем перейти к конкретным теориям о насилии в психологии и психоаналитике, справедливым будет сделать краткий обзор концепции, раскрывавшей причины агрессивных импульсов в структуре личности человека на заре психоанализа.

### *Классический фрейдизм*

Более подробное изложение концепций насилия, которое будет проведено в следующей главе, было бы неполным без указания на такую значимую в науке и философии фигуру, как З.Фрейд.

Следует сразу сказать, что фрейдистское насилие, как и в целом анализ структуры личности подходит для рассмотрения эстетики кинематографического насилия скорее в положении «по эту сторону экрана», то есть в качестве инструмента анализа зрителя.

Что же нам необходимо вычленивать из системы Фрейда?

Во-первых, стоит отметить, что Фрейда в частности психоаналитиков в целом интересует в первую очередь субъективная сторона насилия. Телеология насилия зачастую уходит на второй план, и насилие принимает форму *агрессии*. Так, Фрейд сформулировал свое понимание агрессии в работе "По ту сторону принципа удовольствия". В ней он ввел одни из своих центральных определений: Эроса или либидо, созидающего начала и Танатоса – мёртвого. Агрессия же – продукт их противоборствующего слияния, за явным преобладанием тяги к смерти. Агрессия у Фрейда приобретает биологический статус, она возводится до инстинктивного уровня, порожденного естественной тягой к смерти. Он утверждал, что Танатос противостоит Эросу в своем стремлении вернуться к первоначальному состоянию мертвенного покоя. Деструктивная для человеческой личности борьба двух начал нейтрализуется с целью самосохранения. Эта нейтрализация, по Фрейду, одна из главнейших функций Эго.

Возможно, не совсем корректно было бы уделить так мало внимания фигуре Фрейда, тем более в ключе исследования насилия. Однако, классический фрейдизм немало критиковался как современниками, так и потомками австрийского психоаналитика. Произведшая переворот в понимании человеческого сознания структура личности по Фрейду, теория бессознательного и прочее послужили точкой отсчета для богатого поля интерпретаций, со временем потеряв практическую значимость как некой интеллектуальной «вещи-в-себе». Впрочем, как и многие другие революционные теории.

С другой стороны, множество мыслителей, к которым нам еще предстоит обратиться (Лакан, Фромм, Жижек), вряд ли бы осуществили свою интеллектуальную программу без фрейдистской точки зрения на человека.

С нашей же точки обзора, и с позиций аналитиков эстетического, Фрейд ценен своей концепцией Танатоса, тяги к смерти, конституирующей человеческую агрессию. Именно от Танатоса стоит вести генеалогию психологической концепции насилия, так как она укоренила тягу к насилию не в общественных отношениях, истории или рациональном умысле (все перечисленное так или иначе отчуждено от природного человека), а в самом человеке, в его бессознательном.

### *Градация насилия у Э.Фромма*

Зигмунд Фрейд несколько инструментально отнесся к агрессии как форме насилия своей работе. Один из перечисленных в главе выше его критиков и продолжателей, Эрих Фромм, в своей книге «Душа человека» дал уже полновесный анализ насилия как категории.

Насилие, по Фромму, делится на три категории, в каждой из которой есть свои подкатегории.

Первая – безопасное насилие, или насилие игровых форм. Его отличает от более опасных и тяжелых проявлений отсутствие деструктивной тенденции. Такое насилие носит демонстрационный характер военных игр или силовых видов спорта. В нем агрессивное ядро сдержано регламентацией и рамками, хотя возможно и прорывы за их грань.

Второй тип насилия – защитный. Он ищет источников в страхе человека и активизируется вместе с внешней угрозой. Этой формой может быть как грабитель, так и интервент. Эта форма – инструмент манипуляции идеологии и политики, в случае с необходимостью легитимации войны или её косвенных последствий (ухудшения уровня жизни, налоги, потеря политических свобод), целесообразнее всего давить именно на чувство человеческого страха перед Другим.

Более тяжелое и болезненное насилие носит форму и характер мести. Месть здесь имеет общие корни с чувством зависти, которое происходит от фрустрации «не-обладания» тем, чем обладает всё тот же Другой. Мстительное насилие – спутник неполноценного человека, обладающего изъянами в процессах воспроизводства своих потенций. Человек полноценный в ситуации обиды и ущемления восстанавливает образовавшуюся брешь своим внутренним потенциалом, тогда как человек не имеющий этого потенциала оказывается в ситуации фрустрации, недостижимости искомого. Таким

образом, чувство мести, тяги к мстительному насилию первобытно и болезненно. Историческим выражением этого типа является *lex talionis*, иначе говоря, принцип «зуб за зуб».

Еще один тип насилия связан с ситуацией человеческого отчаяния, это, говоря языком Кьеркегора – насилие к смерти. Такой тип абстрактен и возникает из личностной катастрофы человека, из «крушения веры». В первоначальном состоянии, говоря проще, в детстве (при нормальных условиях), человек окружен защитными механизмами, от природных (забота матери), до культурных (церковь, государство, мораль). У человека складывается соответствующая картина мира, в которой внешние по отношению к самому человеку защитные элементы становятся для него внутренними. Ситуация «крушения» может произойти в разное время – от бессознательных периодов младенчества, до вполне осознанных «кризисов веры» и разочарований в политике. Утративший фундамент заполняет создавшийся экзистенциальный вакуум отчаянием, иногда внутренне ориентированным, иногда ориентированным вовне. Это отчаяние, и порождённое им насилие в большей степени самодеструктивно, разрушается картина мира человека, возникает тягостное ощущение покинутости и бессмысленности существования, во многом это насилие можно назвать экзистенциальным.

Все вышеперечисленные типы насилия в чем-то опасны, в чем-то болезненны, но Фромм отделяет их от так называемых патологических форм насилия.

Одна из патологических форм – компенсаторное насилие, которое связывается с неспособностью человека созидать свой внутренний мир. В таких формах человек подменяет созидающий принцип опустошающим, его способом обращения с внешним становится разрушение. Деструкция жизненного начала также выступает и специфической формой его воспроизведения, названного Фроммом «трансценденцией»<sup>8</sup>. Трансценденция, которая осуществляется для того, чтобы «избавиться от невыразимых страданий полной пассивности». Перемена понятия созидания на понятие разрушения – воплощенный тип насилия. Фрустрация индивида преодолевается компенсаторным насилием и тягой к разрушению жизни, но еще не к смерти как таковой.

С компенсаторным насилием Фромм связывал и феномен садизма. Садизм по своему содержанию несколько более широк, нежели простое желание причинить боль. Садизм, как болезненная, патологическая форма обращения с Другим претендует на тотальную и окончательную власть. Его цель – подчинить Другого своей власти, доведя его до полной беспомощности,

---

<sup>8</sup> Фромм Э. Душа человека, её способность к добру и злу. М.: Аст, 2010. С. 115.

инструментального состояния. Жертва становится объектом в руках садиста, а постыдное наслаждение извлекается в первую очередь от безграничной власти над другим существом. Так, древнеримский Колизей, в котором одни люди наблюдали за убийством себе подобных — исторический памятник садизма.

Во многом компенсаторное насилие — болезнь современного Фромму общества, связанная с тенденциями к примитивизации жизни современного индивида, развитием общественных отношений и их извращением в ключе одномерного человека Маркузе. Для индивида ситуация компенсации не даёт полной возможности (а зачастую не дает вовсе никакой) для утверждения собственного бытия.

Последний из упоминаемых Фроммом типов насилия относится к насилию архаическое. Если компенсаторное насилие и отчаянное насилие потерявшего веру — пассивно болезненные состояния, то «жажда крови», как называет её Фромм, активна. Она базируется на слиянии человека с природой, активацией его низших, доиндивидуальных мотивов. Основным проявлением такого насилия является жажда убийства, болезненное стремление разрушать, но не ради разрушения, а ради самого процесса. В некотором роде, психопатическая тяга к убийству является извращенным торжеством жизни, и, зачастую, последствия такого упоения насилием оказываются тяжкими для самого субъекта насилия.

На этом Фромм заканчивает свою градацию насилия и переходит к так называемому «подлинному злу». Типов этого зла три, в зависимости от источника: некрофилия или тяга к смерти, гипертрофированный нарциссизм и симбиозно-инцестуальное влечение. Стоит отметить, что этим трём типам подлинного зла посвящена основная часть работы, в то время как градации насилия — лишь глава. Разница между патологиями и насилием в их сущностных различиях: насилие или служит делу жизни, или косвенно связана с ней, в то время как патология — выключение из этого отношения, переориентировка. Даже рептильное желание убивать и отчаянное нежелание жить трактуются Фроммом в ницшеанском ключе возврата к истокам, к непосредственности природного человека.

Три градации человеческой патологии не исключаются из средств рассмотрения насилия в контексте эстетики. Их последовательная разработка Фроммом, особенно в ключе фрейдомарксизма позволяют выявить некоторые закономерности, по которым экранное насилие конструирует нового

зрителя.

Безусловно, Фрейдом и Фроммом не ограничивается арсенал рассмотрения психологических сторон насилия. Коллективное бессознательное Юнга и перинатальные состояния Станислава Грофа, и т.п.,- все это может послужить средством для установления связей между происходящим на экране и процессами, свершающимися в сознании зрителя.

В целом же, психологические концепции происхождения агрессии и творимого на её фоне насилия взаимно дополняют государственно-общественные концепции. Однако, стоит помнить, что и в психологическом насилии есть элементы и зависимости от государственного, как и в насилии государства и общества есть связи между человеческой психологией и производством общественных отношений.

На этом стоит завершить краткий обзор исторических концепций о насилии, но прежде чем появится возможность перейти непосредственно к анализу экранного насилия и его взаимосвязей со зрителем, его деконструкции зрителя, необходимо перевести психологически-политический дискурс насилия в сферу эстетического, «рафинировать» историческое насилие до универсальных форм анализа киноискусства.

## Глава 2. Эстетика насилия

### *Эстетизация как инструмент построения картины мира*

Классическое определение эстетики, выведенное еще в XVIII веке Баумгартеном, отсылает нас к двум категориям – чувственному познанию и прекрасному. С конца XVIII века до сегодняшних дней изменились все человеческие акциденции, но не изменилась субстанциальная природа человека. Попробуем пояснить указанный тезис.

Фрейдистско-марксистский природный человек – субстанция индивида, некое личностное единство, которое не разрушается ни культурой, ни мягким принуждением, ни принуждением репрессивным. Это ядро, сходное с рептильным мозгом в составе высшей нервной системы человека. Оно *неуязвимо* для внешнего насилия.

Здесь можно провести тонкую связь с темой, заявленной в заглавии данной работы, т.е. обратиться к кино. Главный герой «Заводного Апельсина» (1971г., реж. Стэнли Кубрик) ощущает визуальное давление на свой центр агрессии, на самое ядро своей личности с помощью насилия технических средств, легитимированных «благими» целями государства. Атаке подвергается его «архаичное насилие» фроммовская жажда крови. Но в дискурсе насилия сильнее оказывается то, что проще. Животная жажда крови, как подростковая месть социальному превалирует над технической машиной государства и Алекс (главный герой «Апельсина») побеждает, устанавливая свое небольшое право на насилие.

Приведем другой пример из кино. В фильме британского режиссера Лекси Александра «Хулиганы Зелёной улицы» (2005г.) главный герой Элайджи Вуда обнаруживает себя в ситуации социального провисания. Его приятель по колледжу, преуспевающий яппи, подставляет главного героя в махинациях с наркотиками. Дабы спасти социальное положение молодого буржуа, герой берёт вину на себя и отправляется искать спасения от американского закона в Британию. Завязка фильма представляет собой классический пример вытеснения человека из социальной среды: репрессивная машина закона устраняет человека, лишает его входа в «элитарный клуб» богатых белых студентов «Лиги плюща», это равноценно крушению мира. Ситуация меняется по прибытию героя в Лондон, где он оказывается в среде футбольных хулиганов британской столицы. Наиболее важное в этом фильме – обряд инициации героя, совершаемый через двойное насилие: к себе (первые увечья в драке с фанатами принципиального соперника, плюс попойка до вакхического

растворения в толпе) и, конечно, насилие к Другому. Другим оказывается фанат принципиального клуба-соперника, дерби с которым возведено в статус античного противостояния городов государств<sup>9</sup>.

Околофутбольное хулиганство и насилие вообще – феномен европейской и латиноамериканской культур, заслуживающий особого внимания, возможно, в последующих работах. Градус ненависти, достигаемый в противостоянии разных цветов клубов, становящийся для многих делом жизни и профессией<sup>10</sup>, можно сравнить с удачными результатами государственной пропаганды террора. Тем ужасней и величественней хулиганское насилие, что оно не культивируется прагматически, сознательно, а взращивается изнутри. Иначе говоря, условного «паровоза»<sup>11</sup> нельзя научиться ненавидеть, можно только обратиться к внутренней потенции своего насилия.

Однако вернемся к герою Элайджи Вуда. Белый американский воротничок совершает «самоубийство по Марксу»: из благополучия американской прослойки, сросшейся из интеллектуалов и буржуа, он окунается в атмосферу британских рабочих, пусть даже и не занятых в производстве, но испытывающих классовое презрение к высшей социальной страте и подавляющему в себе агрессивные позывы обществу. Если следовать концепции Фромма, то насилие здесь порождает насилие: обреченность жизни высвобождает архаичную «жажду крови», которая не нуждается в легитимациях, условиях и прочем. Она нуждается лишь в объекте. К слову, заканчивается все упоенным торжеством насилия во вдохновенной драке на пустыре, в которой гибнут боевые товарищи, и режиссер намекает нам на явную бессмысленность проливаемой крови. Затем, главный герой возвращается в Америку, где мстит своему приятелю-яппи, однако не побоями, а все тем же разрушением социального статуса: изложивший истинную суть дела с наркотиками обманщик сам становится обречен на социальную смерть, которую он явно не сможет обратить себе во благо (благо ли?), как это сделал герой Вуда.

Вытеснение из социального убежища совпало для главного героя с высвобождением танатального инстинкта к разрушению, к архаической жажде крови, слабо легитимированной совершенно неясными для мыслящего человека позициями верности к футбольному клубу. Это

---

<sup>9</sup> К слову, афинское дерби «Олимпиакоса» и «Панатинаикоса» ведёт свою историю из античного противостояния Афин и Пирея.

<sup>10</sup> «Профессиональные болельщики» получают деньги от клубов уже и в нашей стране.

<sup>11</sup> Прозвище болельщиков ФК «Локомотив» Москва.



случилось вследствие того, что сжато до одномерности герою просто не оставили эффективных способов взаимодействия с миром.

И Алекс и Мэтт (главный герой «Хулиганов Зелёной улицы») контактируют с миром простейшим и вреднейшим образом: разрушая его культурные и общественные нормы, внешние по отношению к своему насильственному ядру.

Изначальный тезис гласил о субстанциальной, неизменной природе животного внутри человека и акцидентальной природе всего прочего. Действительно, мораль, законы, экономика, средства производства и искусство обладают значительной степенью изменчивости. В этом заключается их, выражаясь богословским языком, «тварная природа», в то время как агрессор в человеке принимает на себя атрибуты «божественного».

Итак, со времен Баумгартена изменилось все, кроме человека, включая понятие эстетики. Более тонкое и близкое к природному понятие чувственного познания сохранилось в большей степени, благодаря своей практически кантовской фундаментальности и априорности. Позиции по вопросам о прекрасном и выражении эстетики в символах искусства подверглись в эпоху победившего и впоследствии побежденного постмодерна неоднократной переработке, доходящей местами до поляризации значения, поворота смыслов на 180 градусов.

Для классической эстетики прекрасное – объект чувственного познания. Прекрасное определяется в категориях «согласия» - мыслей, знаков, порядка. В сущности, этика здесь связана с гносеологией, а красота выполняет роль универсализиующего принципа, которому соответствует понятие *общего* в познании рациональном.

В эстетике общества потребления изменяется само понятие прекрасного, вместе с его местом в общей концепции: внутренняя согласованность, изящество и гармония вытесняются дискурсом наслаждения и гедонизма, который оказывается «новой культурной матрицей»<sup>12</sup>.

Новое общество конструируется эстетикой в то время как эстетика конструируется обществом. Свойств подобного сдвига в матрице западного общества можно выделить несколько.

*Тотальность.* Современность эстетизированна в категориях предельного. Тенденция современного общества абсолютизировать одно при дроблении до одномерного состояния другого нашла свое отражение и в эстетизации. Эстетика подменяет собой культуру вообще, а бегство от эстетического определяется как маргинальное. Кинотрилогия «Матрица» столь востребованная в

---

<sup>12</sup> Welsch W. Estheticization processes: phenomena, distinction and prospects V. 13. 1996. № 1. P. 30.

качестве объекта исследования современными философами показывает то самое разграничение псевдоэстетического, эстетического и де-эстетизированного мира. Виртуальная проекция, позволяющая порождать любые эстетические фантомы (чёрная кожа, тёмные очки, победа над законами физики и границами человеческого тела) является в этом контексте настолько внечеловеческой, настолько псевдоэстетичной из-за своей оторванности от творческого начала внутри человека<sup>13</sup>, что она эффективно подменяет большинству людей планеты Земля реальность. Реальность же разделена на первобытно-животные проявления эстетики древнегреческой мистерии внутри закрытого мирка людей, города-крепости Зион, и тотальную и безраздельную в своей антиэстетичности остальную планету, контролируемую машинами. Машина вообще, как концепт массовой культуры – воплощенная неэстетичность при внешней красоте, она не нуждается ни в чем, следовательно, она не эстетична изнутри. Мы нуждаемся в ней, и это придаёт ей эстетическое измерение. Чёрный блеск латекса Матрицы против серого рубища под свинцовыми небесами реального мира, - вот оживленная оппозиция тотальной эстетики современности и её избегания. Избегающий обречен быть маргиналом, который, впрочем, не лишает себя удовольствия развернуть архаическое измерение своей души. Такие развертки с социальным контекстом (рок-концерты, воспетые американским молодёжным кино вечеринки, спортивные контактные игры, и т.д.) обладают полумаргинальной эстетикой, но всё же эстетизированы, при своей попытке шага «по ту сторону». Стоит, однако, отметить, что истинной победой над тотальностью эстетизации и гламуризации могут похвастаться немногие. Во многом это связано с эстетизацией многих сфер комфорта, потеря которых и сейчас и раньше ставила человека перед определенным стоическим выбором.

*Экономическая ориентированность.* Эстетика – мощнейший инструмент продажи. Западный капитализм, сформировавшийся в своей нынешней форме в период 30-50-х годов ставит в центр священную фигуру масскульта – *потребителя*. Тенденция, сложившаяся в этом типе общественных отношений метко названа словенским культурологом С. Жижеком «солипсистским самооплодотворением»<sup>14</sup>. Она требует постоянного пожирания продуцируемого, помноженного на продукцию пожираемого. Эстетизация продукта является самой проникновенной и быстрорастущей формой эстетизации: она проникает в такое количество и настолько глубоко, что формирует

---

<sup>13</sup> «Матрица» порождается машиной.

<sup>14</sup> См: Жижек С. О насилии. М.: Издательство «Европа», 2010.

своеобразную картину мира. Главное требование подобной картины – тотальность, универсализм: все что может быть прорекламировано, должно быть прорекламировано и упаковано.

Своеобразный экраный пример подобной эстетизации – фильм Джона Карпентера «Чужие среди нас», в котором главный герой обнаруживает артефакт – солнечные очки, позволяющие видеть истинную суть рекламы. Суть заключается в том, что все рекламируемое – это зашифрованное послание тайного общества, управляющего Землей. Призывы этого общества состоят в тотальной примитивизации, при сохранении экономических отношений безумного потребления: ешь, пей, размножайся, покупай, и, как следствие, деградируй. Здесь присутствует ситуация двойной, а может и тройной подмены: живое, разрушительное начало возбуждается до определенной точки, до момента выгоды, и затем гасится сугубо культурными императивами человеческих отношений. Всё это вписано в рекламную матрицу эстетики, которая обнажается через фильтр тёмных очков главного героя, возможно, символизирующих философское познание и творческую активность.

Эстетика низведена капитализмом до уровня инструмента, лакирующего действительность, до аттрактора некоторых природных инстинктов индивида.

*Порог вхождения в эстетическое.* Данная черта относится больше к реалиям современности. Возросший уровень технических средств воспроизводства культурных элементов, помноженный на скорость распространения информации дал новый виток в понимании определения источника культуры. Условия вхождения в «креативный класс» зачастую ограничиваются лишь желанием индивида. Происходит профанация и обмирщение культуры, торжество того самого «одномерного» человека. Хотелось бы отметить, что рисуемая картина эстетизированных реалий современного человека получается крайне негативной. Однако, стоит отойти от оценочных суждений и этического мировоззрения при рассмотрении данного вопроса. Таким образом, новые способы обретения средств производства культуры в некотором роде возносят человека над тотальностью дискурса потребления.

*Технический характер культуры.* Эстетизация проникает намного глубже уровня аудиовизуальных рекламных раздражителей. Меняется процесс производства, постоянно появляются новые продукты и технологии. Разработка и выверка производимого продукта связан теперь с компьютерным моделированием, которое само является процессом эстетическим и творческим. В классической борьбе природы и человека последний все уверенней одерживает победу: благодаря новым технологиям природа становится все податливей и изменчивей.

Повседневное взаимодействие с микроэлектроникой приводит к эстетизации сознания современного человека и всего его восприятия действительности.

*Главенство дискурса удовольствия.* Современная эстетика масскульта возводит в жизненный принцип главенство удовольствия, жизнь здесь и сейчас, один из многих примеров – рекламный слоган «Бери от жизни все»<sup>15</sup>. Эта тенденция выражается не только в ключе пропагандистских моделей рекламы, но и в возросших в пропорциональном отношении после окончания Холодной войны фильмов-катастроф. Человеку остро требуется свой апокалипсис, торжество смерти, отделенное «четвертой стеной», которая позволяет соучаствовать без вовлечения. Через бессмертельное соприкосновение со смертью, через этот псевдо-танатос, *homo aestheticus*<sup>16</sup> получает импульс сразу в двух плоскостях насилия от удовольствия. Он и утоляет свою жажду крови каплями экранного насилия и культивирует чувство собственной безопасности от реального насилия.

Гедонизм присущ человеку по природе. Тяга к удовольствию естественна, как преобладающий инстинкт Эроса над Танатосом. Эстетическая же обработка абсолютизирует эту тягу, делает её патологически властным над человеком орудием. Общество и экономика лишь гасят возросший в этой ситуации спрос. Не исключено, что толчком к гипертрофированной<sup>17</sup> гедонизации общества стало массовое производство, которое смогло удовлетворить нужды многих, сблизив в вопросах потребления верхи и низы общества.

Вышеупомянутый преобладающий Эрос, получивший импульс сексуальной революции, так же вклинился в процесс эстетизации реальности, вызвав переоценку ценностей в вопросах о границах интимного и публичного.

Во многом, установка на то, что наше общество предельно эстетизированно – аксиоматична. И эта аксиома сознательно выбрана в качестве тезиса данной работы. Не исключено, что то, что названо выше эстетикой, не укладывается в рамки понимания эстетики классической, а для других исследователей, граница эстетизации проведена недостаточно широко, и эстетизированным должно быть *всё*.

Так или иначе, перед нами картина взаимопроникновения эстетики и человека, эстетики общества. Эстетизированно ли насилие в таком случае? Ответ более чем утвердительный. Но нельзя рассматривать эстетизированное насилие так, как это было сделано в первой главе – историко-

---

<sup>15</sup> Слоган американской компании Pepsi.

<sup>16</sup> Dissanayake E. Homo Aestheticus: Where Art Comes from and Why / University of Washington press, 1992.

<sup>17</sup> Вопрос о границе этой гипертрофированности в тяге к удовольствию еще необходимо прояснить.

философски, в некотором роде феноменологически. Эстетизированное насилие должно проявляться в своих формах, и рассматриваться будет в них же. Главенствующая из этих форм была обозначена в данной главе, и форма эта – экранное насилие.

Пользуясь полнотой своего арсенала, эстетика конструирует мировоззрение человека. Если рассуждать в категориях Кьеркегора, совершается шаг назад: этическое подменяется эстетическим, сложность морального выбора вытесняется гедонистической установкой, игрой, маской<sup>18</sup>.

Процесс воссоздания, конструирования человека насильственный по своей сути, его цель – изменить то, что изменить возможно, а то, что не возможно – скрыть, канализировать, перенаправить. Так, в человека сталкиваются два типа насилия, указанных в первой главе – насилие общества встречается с насилием личности. В классической, тоталитарной ситуации принуждения репрессивный аппарат государства стремится поглотить, перенаправить импульс природного насилия человека, но при отсутствии должной аккуратности, зачастую присущей инструментам принуждения, такой модус взаимодействия обречен на провал. Намного более выгодно мягкое насилие, скрытое в эстетизированных формах.

В этом ключе новаторство западной модели общества заключается в деидеологизации процесса перековки человека. Жижек отмечает в своей работе, что «манифест капитализма» невозможен<sup>19</sup>, т.е. капитализм своей ризоматичной<sup>20</sup> структурой с множеством входов и выходов распространяет идеологию, не формулируя её в понятиях.

Здесь стоит сделать некоторое отступление. Владимиру Ленину часто приписывают фразу «Вы должны твёрдо помнить, что из всех искусств, для нас важнейшим является кино», которую он употребил в беседе с наркомом просвещения Луначарским. Эстетизированная идеология авторитарных сообществ имела один вход – государство, и этим она проигрывала и проигрывает капиталистической ризоме, созидающей подходящего зрителя. Однако, примечательно то, что кино обозначило собой ту новую, технизированную реальность, в которой создавался советский человек.

### *Феномен экранного насилия*

Итак, капитализм, и производная от него эстетизация повседневности претендует на тотальность. И это, безусловно влияет на отображение насилия на экране. Оно эстетизируется в

---

<sup>18</sup> Человек третьей кьеркегорианской стадии в таком случае занимает положение маргинала .

<sup>19</sup> Жижек С. О насилии. М.: Издательство «Европа», 2010. С. 115.

<sup>20</sup> Здесь и далее по тексту ризома понимается в значениях концепции Делёза и Гваттари.

особых категориях и средствах, оно технично и воспроизводимо, оно воспроизводит парадоксальную ситуацию сопереживания при отчуждении под «толщей визуального»<sup>21</sup>.

Классификация экранного насилия уже проводилась в эстетике и культурологии. Так, к примеру, В. А. Подорога предлагает три типа визуального насилия: «насилие привычки», «насилие игры» и «насилие интимного»<sup>22</sup>.

*Насилие привычки*, или институциональное насилие, восходит к практикам конструирования человека. Оно является отправной точкой этического чувства, оно скрыто сопровождает повествование. Институциональное насилие отсылает нас к социально приемлемым формам воспитания человека, сама этимология этого типа указывает на вовлеченность институтов общества в жизнь человека: армии, тюрьмы, школы, рабочего места, церкви, политического кружка и иных обществ. Обилие средств к изображению, так же как и разнообразие киноматериала переводят институциональное насилие в состояние рутины, оно изображает «козла отпущения» Рене Жирара<sup>23</sup> в упрощенной и примитивной форме.

*Насилие игры* оказывается несколько более специфичным в языке кинематографа<sup>24</sup>, нежели чем насилие привычки. Это насилие еще не носит патологической страсти подглядывающего садиста Ж.-П. Сартра, а скорее соотносится к приемлемому типу насилия Эриха Фромма, которое сводится к демонстрации ловкости. «Игра» этого насилия ведётся со зрителем, при том, что разрушение «четвертой стены» здесь вовсе не обязательно: главное – это гипнотическая вовлеченность человека в процесс экранного насилия.

Правила его просты и строги одновременно. Такое насилие обычно подкрепляется обилием технических средств: спецэффектами, взрывами, slow-motion эффектами, прочими приемами монтажа. Затем, оно должно оставаться в определенных рамках<sup>25</sup>; разрушение творится, но всегда не до конца, не в своих крайних формах. Игра со зрителем строится на принципе «ближе - дальше»: насилие всегда внешне болезненно, но оно совершается не над зрителем и не вторгается в зону

---

<sup>21</sup> Подорога В. А. Тема насилия в современном кинематографе и искусстве // Диалог искусств. 2013. № 6 URL: <http://di.mmoma.ru/news?mid=938&id=221> (дата обращения: 01.05.16)

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Концепция Рене Жирара заключается в том, что в начале любой культуры и всех цивилизационных процессов лежит фундаментальный факт: жертвоприношение. Как средство канализации животного насилия выступают учрежденные институциональные границы. Центральное понятие такого управляемого насилия – фармак или «козел отпущения»: когда напряжение между двумя группами нарастает и доходит до своего предела, предотвратить его можно только принесением невинной жертвы.

<sup>24</sup> В первую очередь, массового кинематографа

<sup>25</sup> Условность этих рамок порождает юмористические уколы в сторону жанрового кино, где герой, выбравшийся из пекла может сразу же блеснуть в камеру голливудской улыбкой. В этом контексте примечателен персонаж Ченнинга Татума, входящего в ряды голливудских «красавчиков», который для роли в «Омерзительной восьмерке» Тарантино повредил свой зуб.

комфорта, оно универсально и поглощает все внимание, из визуальных переходит в аудиальные формы и наоборот<sup>26</sup>, но никогда не переходит границу.

*Насилие интимности* выступает в кинематографическом арсенале наиболее шокирующей и при этом наиболее натуральной формой эстетизированной жестокости киноэкрана. Такое насилие возвращает режиссеру власть над зрителем, поэтому большинство примеров насилия интимности относятся к авторскому кино.

Зритель, приученный жанровым кино к тому, что экран являет собой не только средство передачи изображения, но и защиту оказывается в ситуации шока, когда режиссер «соединяет несоединимое»<sup>27</sup>. Экранное насилие интимности все так же репрезентативно, оно не колет и не режет зрителя, но отображает насилие в таком преломлении, что сфера внутреннего у зрителя сливается с внешними факторами кинематографа. Инструментарий такого насилия менее разнообразен, нежели чем у игрового и институционального типов. Так, режиссер может сблизить зрителя и персонажа<sup>28</sup>, и поместить последнего в неотвратимую ситуацию ужаса, спроектировав её на зрителя.

В уже упоминавшейся в данной работе кинотрилогии «Матрица», была, по непроверенным данным, альтернативная концовка. В этой концовке настоящий мир людей тоже оказывался виртуальной проекцией, то есть просто матрицей первого уровня, в то время как непосредственная матрица была проекцией проекции. Этим объяснялась нелогичные ситуации с обретением Нео сверхспособностей в мире людей и весьма сомнительные договоры с машинами. Конечная сцена должна была показывать Нео в подлинном мире, где он лежит в питательной жидкости аппарата машин. Но, согласно все той же теории, братья Вачовски, соблазнившись прибылью, отказались от подобной концовки ввиду её чрезвычайной мрачности. Этот отказ, неизвестно присутствовавший ли в реальности, представляет собой границу между насилием игровым и насилием интимности, с явной победой первого.

Примером еще одного орудия насилия интимности может являться шокирующий контент натуралистического плана, такой как разрезанный глаз в «Андалузском псе».

---

<sup>26</sup> Торжеством такого насилия становятся 3D кинотеатры захватывающие и прочие органы чувств

<sup>27</sup> Подорога В. А. Тема насилия в современном кинематографе и искусстве // Диалог искусств. 2013. № 6. URL: <http://di.mmoma.ru/news?mid=938&id=221> (дата обращения: 01.05.16)

<sup>28</sup> Скорее всего, главного героя

Предложенная классификация экранного насилия не единственная и не универсальная. Проблематикой экранного насилия занимались в разное время К. Э. Разлогов, А. Гронстад, О. В. Аронсон и еще ряд зарубежных и российских исследователей.

Цель данной работы – проследить те процессы конструирования современного «человека эстетики» и его социальных и психологических актов, которые программируются экранным насилием и в духе «ризомы» программируют экранное насилие в ответ. Более того, насилие как коррелят общественных изменений и как катализатор этих изменений, всегда остается эстетическим событием, «вещью-в-себе», и рассмотрение его вне связи непосредственно с кино было бы неполным. Таким образом, проявляется три уровня рассмотрения насилия: насилие и зритель, насилие и кино, насилие как феномен, его понятийная динамика.

Исходя из заданных целей, можно классифицировать экранное насилие в духе противостояния исторических форм общественного и психологического насилия. Основной классифицирующий принцип, в таком случае, - соотнесенность каждого из типов с воспроизводимыми в сознании зрителя архетипами и с гранями воздействия насилия на личность. Второй тип классификации – эстетический, связанный с приемами и образами, творимыми самим кинематографом.

*Насилие действия / сцены.* Согласно этому делению, насилие может быть сценографическим, гнетуще-атмосферным или жедвигающим сюжет, активным. Излюбленный прием хоррор-фильмов – резкий переход от насилия атмосферы к насилию действия, а истинно монументальный пример такого насилия мы находим в жанре фильмов о Войне во Вьетнаме. Имеется ввиду сцена с налётом воздушной кавалерии из «Апокалипсис сегодня»<sup>29</sup> Стэнли Кубрика на вьетнамскую деревню, где культурное насилие европейской классической музыки над восточным укладом жизни за секунду превращается в насилие действия, т.е. в бомбардировку.

Оба указанных вида насилия неразрывно связаны наподобие кинетической и потенциальной энергии: одно перетекает в другое и наоборот.

*Насилие над Своим / Другим / Нечто.* Насилие в кино носит направленный характер, оно всегда объектно ориентировано, и не может быть насилием над пустотой<sup>30</sup>. Градация насилия совпадает с градацией жанрового кино с авторским. Если в первом насилие производится над другим или нечто, то авторское кино позволяет себе насилие над собой и над Своим, над ближним. Торжеством

---

<sup>29</sup> Возможен вариант перевода «Даёшь апокалипсис» («Apocalypse now»).

<sup>30</sup> Кроме осмысленной пустоты, как, например, в «Лангольерах» по Стивену Кингу, где мистические создания пожирали пространство.



экранизированного насилия над Другим является жанр зомби-хоррора, где запретный плод насилия над человеком вытеснен с помощью образа ожившего мертвеца, который одновременно и Другой и Нечто, но этот Другой имеет отчетливые очертания человека.

Мастером изображения насилия над Нечто в кинематографе был Дэвид Кроненберг, искусно сращивавший отдельные детали образов человека, машины и животного, вплоть до полного отчуждения оных от первоначальных изображений.

Разные точки приложения насилия свидетельствуют об обращении режиссера к разным источникам внутреннего насилия человека. Так, насилие к ближнему, вплоть до самоистязания отражает желание архаической жажды крови и тягу к смерти, насилие Другого – защитную реакцию и жажду власти, а насилие над Нечто – страх перед неизведанным.

Третьим вариантом разделения кинематографического насилия можно избрать *насилие большего / равного / меньшего*. Если предыдущие типы говорили о цели насилия, то эта классификация отражает источник насилия. Классической ситуацией подобного насилия является насилие большего по силе над меньшим; оно проистекает из естественных природных закономерностей, подкрепляемых общественными закономерностями. Насилие равного над равным это вариант агонального дискурса, процесса борьбы, воспетый в таких классических примерах американского action-кино как «Кровавый спорт» и «Рокки». Насилие меньшего над большим легитимирует первого над последним, по Беньямину, правоустанавливает существование меньшего в мире большего. Зачастую, оно обречено на неудачу в авторском кино и обозначает акт торжествующей справедливости в массовом кинематографе.

Прежде чем перейти к анализу связей в треугольнике «кино-зритель-насилие» на примере конкретных режиссеров и их произведений, хотелось бы отметить три момента.

Во-первых, для остроты противоречия хотелось бы избрать в качестве объекта некоторые переходные формы, картины, граничащие на стыке массового кино и авторского.

Во-вторых, стоит понимать, что те связи, которые могут быть обнаружены в ходе рассмотрения выбранного кино с большой долей вероятности не предполагались автором фильма, а возникли по своеобразным ризоматическим законам кинокультуры.

И, наконец, в-третьих, необходимо отметить, что кинематограф здесь выступает скорее фоном для эстетизированного насилия, возможно, в ущерб целостности, но исключительно для точечности результата. Эстетические феномены, которые создают выбранные для анализа фильмы, могут

распасться при выбранном таким образом исследовании, и распасться они будут на новые феномены<sup>31</sup>.

Итак, перейдем к анализу выбранных киносюжетов.

---

<sup>31</sup> Такой процесс раскладки уводит кино из сферы киноведческой в сферы эстетическую, социальную, психологическую и проч.

### Глава 3. Эстетизация насилия: случай «Трилогии о мести» и трилогии «Матрица»

*Две трилогии: между насилием и эстетикой*

Безусловно, формы и вариации экранного насилия разнообразны в той же степени, в какой разнообразны сами фильмы. В этой связи даже можно задать вопрос, есть ли два одинаковых<sup>32</sup> примера изображения насилия на экране. Однако, заданный формат обязывает нас остановиться на конкретных примерах из кинематографа в процессе перехода от теоретических построений о эстетике насилия к непосредственно художественному материалу.

В качестве подлежащих анализу выступают две кинотрилогии: так называемая «Трилогия мести» южнокорейского режиссера Пак Чхан Ука, и «Матрица»<sup>33</sup> братьев Вачовски. Причин к именно такому выбору несколько.

Если говорить о сходствах двух триптихов от кино, то для нас будет интересно следующее. И Чхан Ук, и Вачовски балансируют на грани кино массового и авторского. Вряд ли возможен объективный принцип измерения того, насколько кино авторское, а насколько массовое. Однако, фильмы из «трилогии мести», в особенности «Сочувствие господину мести» и «Сочувствие госпоже мести», в большей степени ориентированы на интеллектуального зрителя, чем «Олдбой» и «Матрица» (все части). В целом же, картина такова, что и те и другой занимают промежуточную позицию по отношению к дихотомии массовое \ авторское, и в плане изображения насилия.

Также оба блока объединяет время выхода: «Трилогия мести» создавалась с 2003 по 2005 гг., в то время как «Матрица» - в 1999-2003.

Немаловажным в деле выбора стал аргумент об успехе и признании выбранных картин. Однако стоит различать ориентированность на массового зрителя и попадание в массового зрителя. Относительно ориентированности на массовость можно сказать, что режиссерские планы в этом смысле нам не могут быть доподлинно известны. С другой стороны, сама структура художественного события, будь то сочинение музыки или написание романа, подразумевает под собой ориентированность на некоторое воспринимающее сущее. Иначе бы, художественный процесс не требовал бы перевода художественного события на адекватный воспринимающему язык. Дискуссионным в этом плане является вопрос самоопределения режиссера в плане зрителя: он

---

<sup>32</sup> Именно совпадающих, а не цитирующих один другое.

<sup>33</sup> Здесь и далее, под «Матрицей» понимается трилогия из картин «Матрица», «Матрица: Перезагрузка» и «Матрица: Революция», а не только первая часть с аналогичным названием.

должен обязательно присутствовать, но каким он должен при этом быть? Так или иначе, и «Матрица» и «Трилогия мести» имели успех в рядах как интеллектуальных, так и потребительских. О первом свидетельствуют такие вещи как философский анализ «Матрицы» с разных сторон, в том числе и со стороны Славоя Жижека, признание критиками<sup>34</sup> «Трилогии мести» в качестве «интеллектуального кино», обнаружение интертекстуальных связей и в одной и в другой трилогии. О втором, то есть об успехе у массового зрителя, свидетельствуют кассовые сборы «Матрицы» в мире: одна только первая часть заработала в мире 463 миллиона долларов. «Трилогия о мести» подобным коммерческим успехом похвастаться не может, среди трёх фильмов наиболее кассовым был «Олдбой» с 14 миллионами долларов в сборах, однако ряд кинопремий, высокие оценки критиков и коллег по цеху и ремейк американского режиссера Спайка Ли позволяют нам говорить о заметности фильма Чхан Ука на общем фоне как корейского, так и мирового кино.

Главное же сходство, привлекающее внимание к данным фильмам – особое место экранного насилия в эстетике и сюжете и «Трилогии и мести» и в «Матрице». Но об этом будет подробно сказано позже.

Прежде чем перейти к анализу выбранных сюжетов, стоит, в дополнение к вышесказанному, добавить и различия, просматриваемые между двумя трилогиями, которые могут помочь нам в разборе эстетики их экранного насилия.

«Матрица» в отличие от «Трилогии о мести» обладает большим стилистическим единством и наличием единства сюжетного. Напомним, что сам концепт «Трилогии о мести» как названия – не авторский, а созданный критиками, и фильмы Пак Чхан Ука обладают помимо общей режиссуры некоторыми общими актерами и единством места действия, но не более того.

Также, фильм дуэта Вачовски обладает обилием спецэффектов, новаторских по времени съемок трилогии, в то время как Чхан Ук пользуется в процессе создания динамики сцен приемами операторскими и монтажными.

Важно также отметить, что при всем богатстве реминисценций дзен-будистского и в целом восточного плана, «Матрица» – все же трилогия, созданная внутри западной культуры<sup>35</sup> с все таким же богатством реминисценций относительно Запада. Пак Чхан Ук, как и некоторые другие

---

<sup>34</sup> Мнение критиков, безусловно, само остается спорным аргументом как «за», так и «против» тезиса об интеллектуальности того или иного фильма.

<sup>35</sup> В этой связи интересна подчеркнутая обезличенность города, в котором происходит действие внутри Матрицы. Реальным же прототипом был австралийский Сидней.

режиссеры<sup>36</sup> остается верен декорациям своей родной страны, которой в его случае является Южная Корея. Более того, особой точкой притяжения в его фильмах становится столичный и предельно вестернизированный Сеул, однако, сохраняющий в себе характерные черты мегаполисов стран так называемых «азиатских тигров».

Прочий же детальный разбор различий и сходств следует оставить в поле того самого экранного насилия и перейти непосредственно к рассмотрению тех слоев, в которых указанное насилие разворачивается.

### *Сравнительная характеристика экранного насилия в двух трилогиях*

В рассмотрении насилия на экране мы будем пользоваться некоторой схемой, состоящей из внутреннего насилия на экране и насилия фильма над зрителем. В такой схеме присутствует источник насилия и его цель, причем как в первой связи, так и во второй. И для первого варианта, когда насилие творится в пределах экрана, возможны две проекции: насилие героя и насилие над героем. Разберем же их по очереди.

*Герой, как источник насилия.* В насилии героев фильмов Вачовски и героев Чхан Ука есть как сходства, так и различия. Начнем со сходств.

Объединяющий момент трёх фильмов «Трилогии о мести» и первого фильма «Матрицы» - причастность героя к массовой группе. Иначе говоря, зритель может ассоциировать себя с героем в том состоянии, в котором герой пребывает до обретения права на насилие. Так, О Дэ Су («Олдбой») является не самым удачливым бизнесменом, который прежде чем оказаться в своем пятнадцатилетнем заточении напивается и нарушает общественный порядок. Мистер Андерсон («Матрица») – офисный работник и хакер-любитель, в свою очередь ничем не выделяющийся среди прочих. Это объединяет героя со зрителем, дает ложное чувство эмпатии герою, ложность которого заключается во все еще значительной дистанции между ними. Дистанция эта определяется в том числе и правом на насилие. Герой, принадлежащий к той системе отношений, которая дарует право на спокойную и мирную жизнь, отбирая при этом право насилия, совершает символический обмен, который в разных фильмах протекает по-своему.

Тут Пак Чхан Ук всегда идет сложным путем. О Дэ Су и Ли Ён Э («Сочувствие госпоже мести») обретают своё право на насилие в персонализированной форме мести. Месть вообще является

---

<sup>36</sup> Эмир Кустурица, Фредерико Феллини, Жан-Люк Годар.

весьма стойким легитимирующим посылом в культуре начиная со времен талиона. Однако легитимированное насилие зачастую только лишь усиливается в границах своей жестокости, так как ограничение насилия устанавливается самим мстящим. Обретение же своей мести героями Чхан Ука всегда само связано с насилием равного уровня. О Дэ Су теряет 15 лет своей жизни в герметичном заключении, Ли Ён Э – 13 во вполне каноничной государственной тюрьме, однако по ложному обвинению. Их легитимация насилия связана с тяжестью монашеского послушания в духе буддизма школы тхеравады.

Обретение «свободы к насилию» у Нео происходит иначе. Если О Дэ Су и Ли Ён Э вынуждены стать монахами на своем пути к насилию, то Нео – Будда, причем Будда западный, осознавший иллюзорность мира Матрицы по слепой случайности своего рождения Избранным<sup>37</sup>. Его освобождение так же насильственно и вследствие этому болезненно, но оно одномоментно, и напоминает второе рождение, в то время как герои Чхан Ука переживают свою инициацию как мучительное вынашивание и роды.

Ситуация в общих чертах такова, что герой принадлежит этому миру, по сю сторону экрана, но через ряд определенных манипуляций становится целиком по ту сторону экрана. Для Нео это приобретает гипертрофированные формы, вплоть до нарушения законов не только Матрицы но и мира людей.

Данная схема отличает фильмы Вачовски и Чхан Ука от классических героев боевиков 90ых. В той кинематографической эпохе герой всегда был предельно по ту сторону экрана. Персонажи Шварценеггера, Сталлоне, Ван Дама, Сигала и прочих были прирожденными носителями насилия, и всевозможные попытки их приблизить к зрителю совершались разве что в угоду сюжету и общей картине. И, стоит отметить, что это сближение всегда носило условный характер: герой классического боевика всегда оставался по ту сторону, отделенный от зрителя своей сверхсилой<sup>38</sup>, причастностью к иной социальной группе, или вообще – механическая природа. В некотором роде, сейчас функцию таких героев извне выполняет группа персонажей так называемого супергеройского кино. И они, и их предшественники из 90ых целились в основном в массового зрителя, не утруждая себя заигрыванием с интеллектуалами, и их установка срабатывала: как те, так и другие регулярно окупают затраты на производство кино.

---

<sup>37</sup> Данная ситуация разрешается в последнем фильме, когда Архитектор объясняет Нео что он 7 по счету Избранный, и, видимо, не последний.

<sup>38</sup> В этой связи отдельный интерес представляет бодибилдерский бум 90-х.

Это смещение от идеализированных героев к «выходцам за край» скрывает в себе два вывода. Во-первых, изменяется вкус зрителя. Безусловно, фильмы о безупречных супергероях-спасителях вселенной продолжают выходить в прокат. Но культового статуса им обрести не удастся и не удастся. Нынешнее визуальное насилие на экране нуждается в стилизации новыми способами, не унаследованными от комиксов. Во-вторых, происходит конструирование нового социального мифа об участии, об ограниченном праве на насилие, квинтэссенцией которого становится «Бойцовский клуб» Дэвида Финчера. Сложно сказать, где начался момент этого сдвига, возможно в ранних формах американского общества потребления, которое к XXI веку достигло своего вырождения в форме насильственного отношения внутри культуры и культуры к человеку. Так или иначе, кино выстраивает мост между зрителем и героем-носителем насильственного начала на экране, с той разницей, что Вачовски ограничивают эту связь фанатстичностью повествования, а Пак Чхан Ук – болезненностью самого акта насилия.

*Насилие извне.* Если разные по своим свойствам фильмы имели сходство в общей формуле построения героя как носителя насилия, то в плане насилия внешнего, трилогии отличаются друг от друга кардинально.

Сюжет «Матрицы» основывается на противостоянии людей и машин. В первой части, Морфеус объясняет Нео разницу между миром реальным и Матрицей, программой-симуляцией, которую Нео принимал за реальность, но не объясняет причину появления оной. Данную пустоту заполняет вышедший в 2003 году сборник короткометражных анимационных фильмов, выполненный в стилистике японского аниме, под названием «Аниматрица». Вачовски неоднократно говорили о японской анимации, а в частности о «Призраке в доспехах» 1995 года, как об источнике вдохновения, а в «Аниматрице» они собрали ряд режиссеров-мультипликаторов, которым было позволено соединить два жанра. Стоит, однако, отметить, что сами Вачовски приняли участие только в одном из эпизодов («Последний полет Осириса»). Но нас будет интересовать не он, а «Второй Ренессанс» за авторством Мохиро Моэда, который ко всему прочему, сотрудничал с Квентином Тарантино при создании «Убить Билла».

«Второй Ренессанс» раскрывает суть антагонизма человека и разумной машины в понятиях, сходных с классовым антагонизмом Маркса и социальной антропологией Теодора Адорно. По сюжету, человеческое общество достигло в масштабах своего гедонистического потребления крайней границы: благодаря техническим новшествам, в том числе и роботам, человек превратился

в аппарат потребления, которому даже не требовалась что-то производить, рефлексировать, изобретать. После первого восстания робота против своего хозяина, повлекшего убийство последнего, условное правительство земли приказало уничтожить всех роботов соответствующей модели. Затем произошла сепарация общества разумных машин, несколько попыток договориться, масштабная война и закономерное поражение человечества. В этой истории в высшей степени воплотилась борьба угнетаемого с угнетателем, на некоторое время забытая западным человеком: в безликой, а главное, ничего не потребляющей машине выразилась мечта об идеальном рабочем классе со стороны белого человека, а в безжалостно точном использовании этой машиной насилия против своего хозяина выразился страх перед восстанием масс. Бунт машины получился «осмысленный и с пощадой», а это значит, что он был обречен на успех. Ограниченное и инструментальное использование насилия машинами уже в самой «Матрице» выражается в реплике одного из командиров людской города-крепости Зиона, последнего оплота некогда господствовавшего вида. Он говорит о том, что машины отрядили ровно 100 тысяч боевых единиц, на каждого ребенка, женщину и мужчину Зиона, ни больше, ни меньше. Это перекликается с цитатой главного очеловеченного антагониста фильма Агента Смита о первом проекте Матрицы, который был идеальным миром, но не был принят людьми. Выжившему человечеству остро необходима эстетика, и эстетика насилия в том числе, которая обнаруживается в матрице с её космическими скоростями драк и способностью уворачиваться от пуль. Машины же, как носители чистой, практически по Гуссерлю редуцированной интенции – источник насилия инструменального в крайней форме, и, что характерно, восстание агента Смита против «Матрицы» начинается вместе с его рефлексией на тему соотношения Матрицы, машины и человека.

Пак Чхан Ук далёк от такого проекта внешнего насилия. Вполне возможно, что корейский режиссер не был скован условиями необходимости окупить производство своих картин<sup>39</sup>, и он мог позволить себе выбрать такой объект насилия, который бы травмировал и шокировал зрителя.

Насилие в «Трилогии о мести» всегда межчеловеческий аспект отношений. Социальные и классовые моменты здесь не имеют значения: перед мстью и её первобытной жадностью все равны. Так, в «Сочувствии госпоже мести», насилие имеет характер орудия, восстанавливающего справедливость. На насилие бессмысленное и беспричинное насилие психопата учителя Пэка против сакрального объекта культуры – детей, главная героиня отвечает длительным и сложным

---

<sup>39</sup> Первый фильм трилогии провалился в прокате.



ритуалом мести с участием всех пострадавших от его действий родителей. Сама сцена мести вытеснена, она находится за кадром, но колоссальное напряжение этой сцены, создаваемое длительной подготовкой самого акта возмездия, замыкает порочный круг взаимного уничтожения в духе средневековых эпосов.

«Олдбой» также имеет характер «пружинной» мести: обида, нанесенная им антагонисту фильма Ли У Чжину в школьный годы, возвращается пятнадцатью годами заключения и мучительным поиском своего таинственного похитителя, которое заканчивается самоубийством последнего. Если «Сочувствие госпоже мести» строилось на мучительной фрустрации, на поиске справедливости, которая не гарантируется социумом, то в «Олдбое» размываются понятия мести, невозможно с точностью определить У Чжин мстит О Дэ Су или же наоборот. Оба они оказываются повязаны важнейшим табу мировой культуры – табу на инцест. Характеризованная Фроммом как патологическая форма стремления, инцестуальность в «Олдбое» является универсальным растворителем: она поглощает и протагонист и антагониста, сличая их до унификации.

«Сочувствие господину мести» идет схожим путем, переворачивая традиционные понятия добра и зла, подменяя обидчика,- владельца завода и человека из толпы – глухого литейщика по имени Рю. Просматриваемый здесь политический подтекст оказывается видимостью: в противостоянии рабочего и капиталиста участвует обезличенный, оторванный от человека образ, и, конечно, право на месть разрешается только угнетенному рабочему. Задумка Пака Чхан Ука срабатывает здесь как нельзя точно: право на насилие объединяет верх и низ общества, потерявшие наиболее близкого человека оказываются в ситуации отчаяния, и насилие становится для них способом возврата к естественному, дорефлексивному состоянию.

Все три фильма «Трилогии о насилии» - торжество психологического насилия, некоторый акт вселенского уничтожения всегда предшествует катарсису: в «Сочувствии господину мести» этим актом становится убийство членами революционной анархической группировки фабриканта, осуществившего свою месть, в «Олдбое» - самоубийство Ли У Чжина и последующее вытеснение посредством гипноза, в «Сочувствии госпоже» - линчевание маньяка Пэка.

Если в вопросах насилия героического обе трилогии имеют сходства, то насилие против героя «Трилогии о мести» смотрится более выигрышно и объемно в плане насилия психологического, в то время как «Матрица» - в скрытых планах насилия социального.

*Визуальные аспекты насилия.* Два предыдущих разворота насилия носили характер философского рассмотрения экранного насилия. Третий же аспект, насилие в его визуальных<sup>40</sup> формах, имеет более близкий характер к киноведческому и эстетическому дискурсу.

В этой связи отпадает необходимость говорить о сходствах и различиях двух трилогий, так как арсенал средств изображения экранного насилия обладает колоссальным своеобразием и разнообразием, и выбор здесь может пасть на те или иные средства выразительности.

Однако, хочется отметить один важный визуальный аспект, присутствующий в изображении насилия у Пака Чхан Ука и отсутствующий у Вачовски. Этот аспект, также любимый Квентином Тарантино, - кровь в кадре. Все три фильма южнокорейского режиссера изобилуют кровью на экране, все ключевые точки применения насилия снабжены ей крайне щедро. Бои же внутри Матрицы обладают стерильностью ранних видеоигр, которым не доставало графических ресурсов, при том что «Матрице» этих ресурсов достаёт с лихвой. Насилие героев Чхан Ука – ритуальное, а не инструментальное, как в Матрице, оно носит характер «последней жертвы» Жирара, и кровь в таком плане – удостоверение подлинности этой жертвы.

Насилие сцены в матрице носит двоякий характер. С одной стороны, это сверх-эстетичные бои внутри симуляции, в которых образы и формы насилия разнятся до бесконечности: к услугам подключенных относятся все виды боевых искусств и оружия без необходимости обучения и тренировок. Тренировки Нео с Морфеусом носят в этом смысле характер обращения к психологии героя, к тому самому «неизменному ядру», которое не симулируется Матрицей. Второй аспект визуального насилия – внешне давящее убожество мира людей, который стоило бы назвать миром машин, не предлагающий ничего кроме серого рубища и слабости болезненного тела. Что характерно, и тот и другой мир выполнены в одинаковой цветовой гамме чёрного и тёмно-зелёного, ставшего визитной карточкой фильма. Однако симулированный мир изобилует приемами монтажа и компьютерными эффектами, благодаря которым «Матрица» стала культовой еще и в плане производства кино. Знаменитый slow-motion эффект с конусовидным полётом пули настолько сильно врезался в память массового зрителя, что удостоился самой высокой оценки – оценки комической и пародийной.

В плане сценографии Пак Чхан Ук интересен в первую очередь сценой из «Олдбоя» с тем, как О Дэ Су, вооружившись молотком прорывается сквозь ряд неприятелей, проходя по коридору в

---

<sup>40</sup> Аудиальные формы насилия в кино достойны отдельного исследования.

двухмерной перспективе. Эта двухмерная перспектива вкупе с внезапной непобедимостью главного героя является внезапным прорывом О Дэ Су к классическому герою боевика, на эти несколько минут он сам становится супергероем, «Избранным». Более того, эта сцена роднит жанр action-кино с жанром видеоигр, и сращение это продолжается и по сей день<sup>41</sup>.

Пространство интерпретаций экранного насилия даже в шести выбранных фильмах огромно. Выбранные в данной работе аспекты экранного насилия приводят нас к выводам, которые можно разделить на три категории: насилие для кино, насилие для зрителя и насилие для самого насилия.

В категориях общественных и социальных, можно сказать, что насилие превратилось из инструмента потребления в форму взаимодействия с процессом потребления. Накопившаяся в западном обществе усталость от классических форм потребления не требует отмены или деформации социальных устоев, но требует новых форм, форм игровых и интерактивных. Кроме вышеупомянутых видеоигр, насилие в которых еще неоднократно придется переосмыслить, подобные изменения входят и в кинематограф: происходит условный отход от классического образа Голливудского героя, в ходу оказывается герой близкий зрителю, но и достаточно далекий. Равно как и само насилие, этот герой притягивает человека общими чертами но сохраняет дистанцию посредством обретения собой права на насилие, зачастую неограниченное. Насилие же должно отстоять от человека, быть по ту сторону экрана, а создаваемая эмпатия не должна травмировать зрителя. В сухом остатке можно сказать что по отношению к массовому кино, меняется формат эстетизации насилия но не само насилия. Все так же зрительское внимание привлекается яркими формами и стилизацией, и все так же удерживается граница между травмирующим и возбуждающим. В сфере авторского кино, на которое частично посягает «Матрица» и вполне серьезно претендует Пак Чхан Ук, ситуация сохраняет характер «ризомы», - насилие все так де имеет множество входов и выходов, общих и частных моментов. Насилие «Трилогии о мести» при своей визуальной красоте травматично для зрителя и травматичным оно сделано осознанно. В этом травмирующем эффекте заключается отталкивающая социального человека природа инстинкта мести, его всепоглощающая сущность и тотальность.

Насилие в рамках самих картин отражает изменения в процессе подхода к кинематографу. Как говорилось во второй главе данной работы, эстетизация завязана в том числе и на массовом

---

<sup>41</sup> Помимо сюжетных заимствований, интересен так же выходящий в прокат в этом году боевик «Hardcore», в котором все действие будет вестись от первого лица, причем без слов главного героя

производстве, технологиях. Новые технологии и эффекты, сложные технические приемы и отсылки к другим сферам культуры, - все это присутствует и в эстетике насилия в кино. Вообще, технологическая оснащенность массового кино во многом служит именно средствам изображения насилия, в то время как во многих других способах экранизации человеческих эмоций (любви, в частности), господствует классический подход. Предельная эстетизированность в экранных формах такой сугубо человеческой черты как насилие, говорит нам о тоталитарной природе самого кинематографа: все человеческое, что могло быть экранизировано, уже было экранизировано, и насилие в разных его формах в том числе.

Понимание феномена насилия после нашего взгляда на насилие экранное пополнилась некоторыми новыми чертами. Во-первых, насилие может быть сублимированным, отвлеченным. Благодаря кино можно бесконечно наслаждаться насилием на экране, преобразуя свои внутренние стремления к Танатосу в вуайеризм зрителя. Такое насилие не является насилием подлинным, насилием вовне; даже когда О Дэ Су разносит головы противникам молотком в узком коридоре, этот акт становится насильственным только в голове зрителя.

Во-вторых, великая заслуга такого насилия – поглощение и псевдопроизводство насилия без ущерба для свободной воли. Возможно, ассоциации родителей (если таковые имеются) возразят, что насилие в кино и видеоиграх побуждают их детей к ужасным выходкам наподобие Колумбины, но это лишь риторическая уловка. Насилие в кино и видеоиграх отвлечено, оно является продуктом насилия общественного и психологического их проекцией на монитор или экран кинотеатра. Оно затягивает зрителя в себя и разряжает его насильственные потенциалы, конечно в случае с психически здоровым зрителем / игроком. Психически уязвимые и затравленные обществом, семьей, школой и т.д. неокрепшие в эстетическом плане умы сбрасывают накопленный ими потенциал насилия во внешний мир. Но кино и экранное насилие здесь следствие, а не причина, оно само не порождает насилие, но лишь притягивает внимание зрителя к нему.

## Заключение

Исходя из проведенного исследования, можно сделать ряд выводов, как относительно понятия вообще, так и относительно его экранных вариантов.

Основным выводом первой главы можно считать разделение вариаций насилия в истории философии, ещё безотносительно эстетики, на два типа: психологическое и историческое. Оба типа выводятся из общей, культурно-философской базы и представляют собой лишь вариант интерпретации насилия, исходя из его источника, но не конечный способ понимания феномена. Данный способ классификации насилия не является окончательным, а два его главных подраздела могут пересекаться и перетекать один в другое.

Вторая часть переводит сферу насилия на язык эстетики. В эстетическом развороте данного понятия становятся интересны взаимоотношения насилия со сферой искусства и обществом. Связующим концептом становится понятие *эстетизации*. Эстетизация современного, в первую очередь западного общества, принимает тотальный характер, распространяясь на большинство сфер жизни человека. Насилие не становится исключением. Эстетизированное насилие, даже дистанцированное от своих экранных форм, обладает иными характеристиками, нежели чем насилие непосредственное, внутрижизненное. Выраженное в формах искусства, оно позволяет человеку переживать ситуацию насилия, без вреда для себя и для окружающего мира. Помимо того, особые формы эстетизированного насилия, обращающиеся к конкретным интенциям человека, специфическим образом способствуют таким внеэстетическим позывам, как более эффективная продажа продукта или социальное моделирование. Среди видов искусства, использующих эстетизированное насилие, кино не является исключением. В рамках рассуждения о насилии в кино стоит использовать понятие экранного насилия. Из многообразия рассмотрений экранного насилия мною была избрана концепция В. А. Подорога, и на ее основе составлена собственная классификация, в рамках которой препарируется экранное насилие.

Третья глава является анализом двух трилогий («Матрица» братьев Вачовски, и «Трилогия о мести» Пак Чхан Ука), стоящих на стыке массовой культуры и авторского кино. В процессе перенесения схемы из второй части и приложения концепций насилия из первой главы выявляются характерные особенности экранного насилия в таких областях кино как образ главного героя, образ антагониста, сюжетные ходы и визуализированное насилие. Насилие, происходящее на экране

оказывается тесно переплетенным с общественными и культурными процессами в обществе, а также с эволюцией самого экранного насилия. Герой, обладающий всей полнотой насилия, приближен к зрителю несколько больше, нежели чем типичный герой массового кино 90-х годов, в этом просматривается попытка ухода от модуса потребления, к позиции сопереживания. Однако полное слияние с носителем права на насилие неправдоподобно и травматично, так что между героем и зрителем всегда проводится граница. Вышеуказанный вывод является лишь первым среди ряда обнаруженных мною в ходе анализа выбранных фильмов. Экранное насилие изменяет не только современного зрителя, но и современное кино; оно оказывается проводником между природными страхами и желаниями человека и их культурными проекциями. Такие кинематографические приемы как эффект *slow-motion*, натуральное изображение убийства или его замещение, построение кадра и т.д. отражают те сферы, в которых происходит эволюция экранного насилия и эволюция потребителя этого насилия, т.е. зрителя.

Выходя за рамки анализа выбранных работ, хотелось бы обозначить, что перспективы изучения насилия в культуре и эстетического рассмотрения насилия широки и объемны. Динамично развивающаяся интернет-культура и культура видеоигр порождают свои способы эстетизации насилия, которые могут быть и своеобразны, и сходны с эстетизацией насилия в кино.

Насильственный характер человеческих взаимоотношений в истории не является главенствующим, так как человеку все еще свойственен инстинкт самосохранения, но особый статус насилия, его сложная структура и динамика, как нашего насилия, так и самого феномена порождают пространство для дискуссии уже длительное время.

Таким образом, положение экранного насилия в эстетике и культуре в целом может являться зеркалом, своеобразной проекцией тех природных и социальных устремлений, которые скрыты в человеке, при том, что оно всегда остается и некоторой «вещью-в-себе» объектом внутреннего, эстетического рассмотрения.

## Список использованной литературы

1. Абдуллаева З. Непрерывность насилия // Искусство кино 1998. №8,
2. Арендт Х. О насилии. М.: Новое издательство, 2014. 147 с.
3. Багатурия Г. А. Тезисы о Фейербахе М.: // Философский энциклопедический словарь / Советская энциклопедия, 1983. ,
4. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996 Избранные эссе / Под. ред. Ю. А. Здороваго
5. Гусейнов А. А. Мораль и насилие // Вопросы философии. 1990. № 5. С. 71-82.
6. Гусейнов А. А. Этика ненасилия // Вопросы философии. 1992. № 3. С. 71-82.
7. Делёз Ж., Гваттари Ф. / М.: У-Фактория, Астрель, 2010. — 895 с
8. Жижек С. «Матрица», или Две стороны извращения // М.: 2000. Искусство кино, № 6.
9. Жижек С. О насилии. М.: Издательство «Европа», 2010. — 184 с.
10. Зинцов О., Кушнарева И., Гусятинский Е. Табу. Маккуин-вариации // Искусство кино. 2012. № 4
11. Жирар Р. Насилие и священное (*La violence et le sacré*). М., Новое литературное обозрение, 2000, 2-е издание, исправленное:
12. Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология // М.: Политиздат, 1955. Собр. соч., изд. 2, т. 3. — — 689 с.
13. Монжен О. Запрещать ли жестокие фильмы? // Искусство кино. 1998. №8
14. Плахов А. Наш ответ Тарантино. «Занятные игры», режиссер Михаэль Ханеке // Искусство кино. 1997. № 11
15. Подорога В. А. Тема насилия в современном кинематографе и искусстве // Диалог искусств. 2013. № 6
16. Рейнгач А.Д. Феномен насилия в современном киноискусстве. М., 1996.
17. Тарасов К. А. Насилие в произведениях аудиовизуальной культуры: отображение, воздействие, социальное регулирование.(на материале киноискусства): М., 2006. - 418 с.
18. Тропина И.Г. Феномен эстетизации насилия в современной аудиовизуальной культуре ПВ мире научных открытий. – 2010
19. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия Минск: Харвест, 2004 431, [1] с.

20. *Фромм Э.* Душа человека, её способность к добру и злу М.: Аст, Астрель, 2010. — 256 с
21. *Энгельс Ф.* Анти-Дюринг 1878 // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 14. — М.-Л.: Соцэкгиз, 1931. — 359 с.
22. *Benjamin W.* Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze. Сокращенный перевод И. Чубарова, W Suhrkamp Verlag. 1965.
23. *Dissanayake E.* Homo Aestheticus: Where Art Comes from and Why / University of Washington press, 1992, 320p.
24. *Gronstad A.* Transfigurations: Violence, Death and Masculinity // American-Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008
25. *Kendrick J.* Hollywood Bloodshed: Violence in 1980s American Cinema. Southern Illinois University Press, 2009, 272 p.
26. *Prince S.* Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies/ University of Texas Press, 1998
27. *Schatz T.* In: New Hollywood Violence (Inside Popular Film) / Manchester: Manchester University Press, 2004
28. *Welsch W.* Estheticization proctsses: phenomena, distinction and prospects // Theory, culture and society. V. 13. 1996. № 1.P. 20-40.